العنوان: الدلالة المرئية
المصدر: فصول - مصر
المؤلف الرئيسي: العلاق، علي جعفر
المجلد/العدد: مج 15, ع 3
محكمة: نعم
التاريخ الميلادي: 1996
الشهر: خريف
الصفحات: 334 - 345
رقم MD: 378679
نوع المحتوى: بحوث ومقالات
قواعد المعلومات: ACI, AraBase
مواضيع: علم الدلالة ، الصورة الشعرية ، نقد الشعر ، الدراسات الادبية
رابط: https://search.mandumah.com/Record/378679

الدلالة المرئية

علي جعفر العلاق*

ـ ١ ـ

يبدو أن لكل قصيدة دعوتها الخاصة التى تأتينا، دونما ضجيج، ذائبة ذوباناً ماكراً وشديد الخفاء فى نسيج النص، ونبرته الإيقاعية ودلالته وبنائه. ويحدث أحيانا أننا لا نلتفت لذلك النداء الشعرى التفاتاً كافياً، أو أننا نتجاوزه دون أن نتريث أمام ذبذباته الخافتة لنزيح عنها غطاءها المثقل باللغة ووسائلها البهيجة والملتوية، التى تسلكها وهى تتجه صوب دلالتها الصعبة .

وقد صار معروفاً، بحكم الأعراف الأدبية وتجنيس أنماط القول، أن الشعر يؤكد دائماً على طبيعته اللغوية؛ أى أنه يكرس، باستمرار، ارتباطه بالملفوظ، على عكس القصة مثلاً التى لا يكمن جوهرها فى لغتها بل فى بنيتها الحكائية[1] . وهكذا نرى أن تعويل الشعر على اللغة قد يتعرض إلى الخلخلة حين تمازج طبيعته عناصر تنحدر إليه من طبيعة مغايرة .

لاشك أن الأجناس الأدبية قد بدأت، منذ زمن ليس بالقصير، فى تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض. ولم يعد فى تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة أو التساؤل. لقد صار من الطبيعى أن يستعين جنس أدبى ما بخصائص جنس آخر، أو أن نجد نسيماً ما ينسل من حقل أدبى مجاور ليغدو من مقتنيات حقل آخر، أو جزءاً من نسيج فضائه وحيويته. تنتمى اللغة، أو الحوار، أو السرد إلى حقول أدبية متمايزة هى على التوالى : الشعر والمسرح والرواية. لكن ذلك لا يعنى أن هذه الفنون لا تتبادل فيما بينها بعض خصائصها التعبيرية أو التقنية؛ فنحن حين نتحدث عن السرد فى الرواية، أو اللغة فى الشعر، أو الحوار فى المسرح، فإنما نتحدث، فى الحقيقة، عن مهيمنات فرضت حضورها

* باحث، وشاعر عراقى.

الطاغي على عناصر أخرى أقل منها حضوراً وتفشياً داخل النص، ومع ذلك فإن تلك الفنون لا تزال تشرع أبوابها، وفي اتساع مطرد، لتستضيف ما يفد إليها، أو ما تحتاج إليه، من منجزات الفنون الأخرى .

وقد يتساءل المرء عما يدفع شاعراً ما إلى اللجوء إلى عناصر السرد ليستعين بها على بناء قصيدته: أهو عجز الشعر، بتعرجاته المجازية، عن الإحاطة بموضوع يتسم بالسعة؟ أم هي الكثافة والاختزال القاسيان اللذان قد لا يستجيبان، أحياناً، إلى ثيمة تتميز بالانتقالات السردية، والحركة والتبعثر؟

يرى بروكس [٢] أننا، بما نحن بشر، ميالون إلى استخدام السرد للتعبير عن انهماكاتنا الإنسانية، كما أننا نتوقع، حين نقرأ قصائد مكرسة لاهتمامات كهذه، أن تحضر عناصر السرد حضوراً واسعاً .

وغني عن القول أنني، هنا، لا أتحدث عن القصيدة القصصية، كجنس أدبي له خصائصه، بل عما تستعيره القصيدة، وهي تنجز مجمل فعلها الشعري، من تقنيات أو وسائل ترسخ انتماءها، عبر الزمن والممارسة، إلى جنس من الأجناس الأدبية يختلف اختلافاً واضحاً عن الشعر. بعبارة أخرى، إن ما أتحدث عنه هو تلك الاستعانات التي تتخذ مظاهر سردية في الشعر بعد أن تنصهر في بنيته [٣]. أما الشعر القصصي، أو القصيدة القصصية، فأمر مختلف وليس، هنا، موضع الحديث عنها على أية حال . إن القصيدة القصصية، حتى في أكمل نماذجها، لم يكن ينظر إليها دائماً على أنها شعر محض. لقدكانت تبدو شاذة، كما ترى موسوعة الشعر والشعرية [٤]، في سياق النظر إلى الشعر بوصفه شكلاً أو نشوة وجدانية .

إن الشاعر، وهو يدفع بموضوعاته أو أفكاره إلى رحى النص لا يدخر جهداً أو حيلة في استثمار ما يكفل تحويل تلك الموضوعات أو الأفكار إلى وقائع نصية. غير أن طريقته في التعامل معها تتباين تبايناً حاداً وفقاً لكل واقعة حياتية أو ذهنية . لذلك فإن نجاح القصيدة، أية قصيدة، لا يظل مضموناً أو مؤكداً في الموضوعات كلها ما لم يضبط الشاعر بوصلته الشعرية لتلتقط برهافة شديدة ذبذبات الفكرة أو الواقعة وصولاً إلى تجسيدها بطريقة أشد فاعلية من سواها.

ليست القصيدة لعباً بريئاً في ماء اللغة على الدوام، وليست مناداة بعيدة خافتة لطيور الغدران دائماً. إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك كله إلى تفجير ما في الواقعة أو الفكرة من شحنة كامنة، وذلك لا يتم، بطبيعة الحال، إلا بإغرائها لتخرج من كمونها في أدغال اللغة وتنميتها وتوسيعها، وأخيراً إلباسها شكلها المادي المحكم. وربما لا يمكن العثور على شكلها الأمثل، وهذا كما يحدث أحياناً، من خلال اللغة المتأججة بالغناء أو التأمل بل عبر لغة سردية تبني الواقعة النصية، وتفصح عما تضمره من حركة ونمو، وتشظيات . وعملية السرد هذه، في حد ذاتها، قد تكون أحياناً أخطر شأناً مما تسعى القصيدة للوصول إليه [٥]، فالنص الشعري ليس حكماً، أو محمولاً، أو دلالة لملفوظ ما، بل هو، في الغالب، ذلك الملفوظ وقد تم صهره في كيان تعبيري كلي،يتدفق في ثناياه المتشابكة وراء اللغة وفتنتها حيناً، أو التناميات السردية، بما تشتمل عليه من توتر، وانثيال، ومكر جميل، حيناً آخر .

إن الشاعر، في عصرنا الملئ بالتصدعات الكبرى، لم يعد ذاتاً غنائية معزولة. وربما كانت هذه الحقيقة من أهم ما أوصلنا إليه شعراء الحداثة العرب في هذه الحقبة من تطور القصيدة العربية. لقد صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهاكات المستمرة للتخفيف من شحنتها الذاتية اللائبة وتعزيزها بعناصر أخرى يتم اقتراضها من فنون مجاورة .

ما عاد الشاعر، إذن، كائناً يتقصد بغناء الذات واستغاثاتها، بل أخذ يعرض ويقص ويروي [٦]. وهكذا، قد تتداخل في النص الشعري عناصر ليست شعرية تماماً، شريطة أن تتسامى لغاية شعرية خالصة [٧]. لقد صار في مقدور القصيدة، كما تقول سوزان برنار، أن تستخدم العناصر السردية على أن يتم تشغيل هذه العناصر في مجموع ولأغراض شعرية محضة[٨]. وهذا ما تم تحقيقه، ببراعة شعرية مدهشة، في قصيدة «طردية» [٩] للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي . وأنا، هنا، أحاول الاقتراب من خيوط لعبته الشعرية والكشف عن عناصرها التي تضافرت جميعاً في كل شعري متماسك .

ـ ٢ ـ

أول ما يلفت النظر، فى هذه القصيدة، أنها تعلن منذ عنوانها عن قرابتها التجنيسية. أى أن شكلها السردى يفصح عن طبيعته عبر شحنة العنوان وما يشتمل عليه من تداعيات دلالية صارت، بحكم الزمن وتراكم الموروث، متجذرة فى الذاكرة الشعرية .

إن قصيدة «طردية» تطلق خيطاً نحيلاً من الضوء يقودنا عكس نهر الزمن، إلى سالفات هذه القصيدة من الطرديات، أى ذلك النوع الشعرى الذى يصف الولع بالصيد، والخروج إليه فى مواكب حافلة [١٠]. إنها، كما توحى التسمية للوهلة الأولى، سليلة نسب شعرى ما عاد يشكل، ضمن الفاعلية الشعرية الحديثة، نمطاً شائعاً. وواضح أن تجربة الصيد، سواء فى الطرديات أو فى شعرنا القديم عموماً [١١]، تحفل بالترقب والحركة. إنها الطراد أو لذة الفوز، أو العودة المخفقة، وهى الطبيعة المبتلة بالخضرة، والدم، وعويل الطرائد. أى أن القصيدة التى تنهمك فى تجربة الصيد لابد لها من أن تستند إلى السرد، أن تروى قصة، وأن تقدم موضوعها متحركاً نامياً، بعيداً، إلى حد ما، عن الانشغال باللغة أو الافتتان بهياجها المجازى.

وليس العنوان وحده هو ما يكشف عن طبيعة القصيدة أو نسبها الشعرى؛ فالبيت الأول منها يسهم، هو الآخر، فى الإعلان تركيبياً هذه المرة عن ذلك النسب أو تلك الطبيعة :

هو الربيع كان، واليوم أحد.

إن الابتداء بضمير الشأن « هو » ذو دلالة كبيرة هنا. وما كان فى مقدور هذا البيت لو جاء فى تركيبة أخرى أن يحدث الأثر ذاته. إن تركيباً بديلاً للبيت السابق يمكن أن يكون، على سبيل المثال : «فصل الربيع كان، واليوم أحد». لكنه سيخفف، إلى حد كبير، من شحنة المفتتح الشعرى بتركيبته الأولى، ويسقط عنه الكثير مما يشتمل عليه من تميز فى الصياغة. إن بداية القصيدة، بإيجازها الجميل و إيحائها الشديد بجنس النص مفتاح فعال للقصيدة ومنطوياتها الدلالية والتركيبية. إن الضمير « هو » فى السياق البنائى للبيت الأول هو، كما أشرنا، فى موقع ضمير الشأن . وقد حجز النحويون القدامى لهذا الضمير تسمية أخرى: إنه ضمير القصة، أو ضمير الحكاية. وهكذا نرى أن الجملة الشعرية الأولى تختزن، ومنذ البداية، شحنة ضمنية للدلالة على طبيعة هذه القصيدة التى تستند استناداً كبيراً على عنصر السرد، وبنية الحكاية .

ـ ٣ ـ

لابد من الإشارة، كما يبدو، إلى أن هذه القصيدة المحكمة لا تستمد ثراءها الدلالى أو الفنى من لغتها فقط؛ فاللغة، هنا، لا تطفح بالكثير من الانزياحات ، ولا تتأجج بالمفاجآت والانعطافات بطريقة استثنائية. إن براعة هذه القصيدة وتأثيرها يكمنان، وبشكل مدهش، فى تضامن النص بمجمله للإفصاح عن دلالته إفصاحاً حسياً، يقوم السرد، فى الغالب، بالعبء الأكبر منه. وشرارة الشعر، فى هذه القصيدة، لا تندلع من لغتها وحدها، بل من بنيتها السردية أيضاً. إن الشعر كلما تحرك صوب السرد قلت أهمية لغته الخاصة، كما يقول شولز [١٢]، وعلى العكس من ذلك، فإن لغة القصة تزداد دقة وأهمية بقدر اقترابها من شرط الشعر.

ما الدلالة التى تسعى هذه القصيدة إلى تجسيدها؟

لا شك أن النص الشعرى المحكم لا يبوح بدلالته بيسر دائماً؛ فلا بد إذن من ملامسة تفاصيله واكتشاف ما يشد عناصره من علاقات ووشائج تساعد، مجتمعة، على الإفصاح تركيبياً وإيقاعياً وأسلوبياً عن دلالته. أى أن دلالة القصيدة، هنا، لا تنفصل عن جسد النص ولا تقع خارجه، أو بعيدة عنه، بل هى دلالة مرئية أحياناً، تتجسد من خلال الشكل الفيزيائى للنص أيضاً : ترشح من مائه، وتفوح من التحام مكوناته وتشابكها. أى أن هذه الدلالة لا تنبثق إلا من خلال « علاقة التجسيد المتبادلة بين رؤيا النص وبين بنيته اللغوية»[١٣]. وهذه العلاقة قد تمضى إلى نهايتها القصوى حين تتبادل الكلمة والدلالة ما بينهما من تأثير تضفيه كل منهما على الأخرى. وهكذا تصبح الصورة الحسية للكلمة، مثلاً، أو وجودها الفيزيائى، بما فيه من بعثرة أو اكتظاظ، أو استطالة صورة مرئية لما نريد التعبير عنه [١٤] .

إن قصيدة «طردية» ترينا، من خلال حركتها وشكلها الحسى، بنية دلالية تتضافر عناصر النص وتكويناته السردية والتركيبية جميعاً للإفصاح عنها على شكل مظاهر حسية تندفع من نسيج القصيدة صوراً وأبنية وإيقاعاً. تحكم حركة القصيدة، وتتخفى فى تفاصيلها، بنية دلالية مهيمنة هى بنية النفى، أو الإبعاد، أو الانفصال، تتحرك تحت سطح النص، بعمق وتوتر شديدين، وتنتشر فى أعماقه المائية المضببة، تاركة آثارها طافية على تموجات هذا النص ووجوده المادى.

منذ العنوان تبدأ القصيدة فى إرسال ومضاتها التى ستقودنا، بحركة استباقية، إلى ما سيكون عليه مسار النص وهو يتجه صوب بؤرة دلالية تهيمن على تشكله وتسهم، بعمق، فى توجيه حركته السردية والتركيبية والإيقاعية من جهة، والانبثاق منها من جهة أخرى. إن هذا العنوان ينكشف عن غنى إيحائى شديد؛ فكلمة « طردية » تشتمل على ذخيرة وجدانية واشتقاقية ودلالية لا تتجه إلى الماضى فقط، من خلال إشارتها إلى نسب القصيدة، بل إلى الحاضر والمستقبل أيضاً. إن تفتيت كلمة « طردية » يظهر لنا ما تنطوى عليه، صرفياً، من تداعيات واشتقاقات، وبدائل تنمى جميعها، بالاتساق أو المخالفة، دلالة النص الكبرى: النفى، أو الإقصاء، أو الانفصال، وتمهد للمسار المقبل لهذه الدلالة. إن عنوان هذه القصيدة، بنية ومفهوماً، يمكن أن يقدم لنا حزمة من الدوال التى تحوم حول حقل دلالى واحد ذى هيمنة واضحة على النص. إن الحروف الأساسية لهذه الكلمة، كما يشير لسان العرب (١٥)، تقدم مجموعة من الكلمات والأفعال التى تفجر، بتجلياتها الصرفية والنحوية المختلفة، دلالة الطرد والنفى : طرد، طريدة، مطاردة، طراد. يقال إن الليل والنهار طريدان، أى أن كل واحد منهما طريد صاحبه. ويقال أيضاً: مر بنا يوم طريد أو طراد أى طويل، وهذه القصيدة تبدأ وتنتهى بهذا المعنى؛ اليوم أو النهار الذى استهلكته المشقة ومطاردة القطا دون طائل. ويقولون كذلك: بلد طراد، واسع يطّرد فيه السراب، وقصيدة (طردية) تبدأ وتنتهى بالإشارة إلى البلد أيضا، الذى ينفصل عنه الرواى ويكابد عناء النفى عنه وعناء الحنين إليه معاً. ويقال : جدول مطرد، أى سريع الجريان. وفى القصيدة يرتبط القطا بمسارب المياه كالزبد، والتراث يقول : إنه أدل من قطاة (١٦)، ذلك لأن القطاة ترد الماء ليلاً من الفلاة البعيدة. انفصال عن الفلاة وتوق إلى الماء. و المطاردة فى القتال : أن يطرد الفرسان بعضهم بعضاً، والقصيدة تجسد، بطريقة صارخة، هذا الطراد بين القطا والراوى بما فيه توثب، ومباهاة، وانكسار وانفصال الأجساد عن الرؤوس.

إن التوسع فى تفتيت عنوان القصيدة يكشف لنا عن كلمات أخرى ترتبط، بوشيجة ما مع الدلالات السابقة: إن الفعل (ردّ) يتصل بدلالة الإبعاد والطرد بعلاقة هى علاقة التضاد . كما أن كلمة (ديّة) لا تبتعد كثيراً عن هذا الحقل الدلالى؛ فالدية، كما هو معروف، تعنى، عبر سياق حضارى معين، ما يدفع لأهل القتيل، وكأنها تدفع لقاء حرمانه من الحياة، أو مقابل إقصائه أو نفيه عنها .

ويمضى العنوان خطوة أبعد حين يقف هو، فى حضوره الحسى المرئى، تجسيداً آخر لهذا المفقود من الدلالات؛ فكلمة « طردية » تظهر عائمة فى بياض الصفحة لتشكل دليلاً جديداً على الطرد أو الإبعاد الذى سنجد فى مستويات القصيدة الأخرى تعزيزاً له. إن هذه الكلمة تقف وحيدة ، عارية، لا تستند إلى سياق تعبيرى يشدها إليه، أى أنها لم تدخل فى نسيج لغوى ما: عبارة، أو جملة، ولم تندغم فى سياق من الفاعلية، أو المفعولية أو الإضافة. لقد ظلت مطرودة خارج أى جوار لفظى. كما أن وجودها نكرة يضعها فى السياق الدلالى ذاته؛ يضعها خارج التعريف والعهدية منفيةً عن علاقات الانتساب، عاريةً من التحديد والتعيين والألفة .

وهكذا ينهض عنوان القصيدة ، ومنذ البداية، بوظيفة مهمة، تستبق مسار النص وتوحى بدلالته التى يتمركز حولها، ويحشد كيانه كله، صوراً وتركيباً وإيقاعاً، ليكشف عن تلك الدلالة وهى تتبرعم على جسد النص، لا بوصفها معانى أو مفاهيم منفصلة عن الملفوظ، بل بوصفها مظهراً من مظاهر النص، وحضوره الفيزيائى على الورق .

ـ ٤ ـ

ولا يتوقف هذا الحشد من دلالات النفى أو الطرد أو الإقصاء على ما يشتمل عليه عنوان القصيدة من مخزون دلالى؛ فإن النص، بمجمله ، يتكشف عن هذه البنية الدلالية المهيمنة. كما أن الكثير من صيغه التعبيرية، وصوره تتضافر لتحقيق هذا الإفصاح عن الدلالة .

إن القصيدة تتنامى تنامياً أخاذاً كاشفة عن بنيتها الدلالية وهى تتشكل وتنتشر فى نسيج النص وتجلياته الصورية والرمزية المختلفة. الصورة، فى هذه القصيدة، ليست فضاءات تغذى نار الذاكرة بالتأجج، بل هى تجليات نصية ترتبط بجسد القصيدة وتنبثق منه تلاحماً وانفصالاً :

هو الربيع كان، واليوم أحد

وليس فى المدينة التى خلت

وفاح عطرها سواى،

قلت أصطاد القطا

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد

يحط فى حلمى ويشدو

فإذا قمت شرد.

إن صورة المدينة التى خلت تشتمل، ضمناً، على دلالة الطرد والإبعاد؛ فهى ليست آهلة، مدينة غادرها سكانها (فى هذا اليوم من أيام الربيع على الأقل) كما أن عبارة «فاح عطرها» تشى هى الأخرى بدلالة النبذ أو الدفع إلى الخارج . ولو تأملنا صورة الذات الفاعلة فى القصيدة من خلال أداة الاستثناء «سواى» لاكتشفنا أنها تختزن دلالة الإقصاء والانعزال أيضاً . إنه وحده ليس هناك من أحد سواه، مبعد عن المحيط الإنسانى الذى كان منخرطاً فيه. أما صورة القطا فتعكس، بطريقة شديدة الحيوية، دلالة الانفصال والنأى والابتعاد من بلد إلى آخر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى البيتين الأخيرين من المقطع السابق؛ فالقطا الذى كان يحط فى حلم الراوى صورة منفصلة عن منطق الحياة وحقائقها ، مثلها فى ذلك مثل الحلم الذى يشتمل على دلالة الانقطاع عن الواقع والانفصال عن وهج الوعى. إنها صورة للعبور من الحسى إلى المجرد، وبذلك ترتبط بدلالة الانفصال بواقع التناقض؛ فالعبور صلة بين منفصلين أو أكثر، لكنه يظل ضمن الحقل الدلالى للقطيعة .

وتمضى صور القصيدة فى تناميها لتؤكد تلك الدلالة المهيمنة على نسيج الصور وفضاءاتها. إن صورة الراوى وهو يحمل قوسه متوغلاً « بعيداً فى النهار المبتعد» صورة شديدة التأثير فى تعميق البؤرة الدلالية للقصيدة : الراوى يتوغل بعيداً فى بحثه عن القطا، فى نهار مبتعد هو الآخر، انفصال عن الزمان والمكان معاً: الراوى ينفصل عن المكان فى اندفاعه صوب المجهول، كما أن النهار يقطع صلته بذاته متجهاً إلى القصىّ البعيد . وحين نتأمل المقطع التالى :

حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،

ولاح لى بريق يرتعد.

نلمح، مرة أخرى، صورة التفتيت والانفصال والتنافر، لا على مستوى الخارج المحيط بالراوى فقط، بل فى كيان الراوى نفسه. إنه يتمزق بين قطبين : أرضى وسماوى، بين وقت يحترق فى العشب وبرق يرتعد. إنه مخترق حتى على مستوى الوعى بما يحيطه، فهو يتشمم (بأنفه) رائحة الوقت المحترق، بينما يلوح (لعينيه) برق مقبلاً كالرعد : حاسة على الأرض وحاسة على السماء .

والقصيدة لا تكتفى، فى تأكيد بنيتها الدلالية، بصور النفى والنبذ والإزاحة فقط، بل تزيدها توتراً ونضارة بالصور المضادة. الدلالة لاتنبثق، إذن، من صور تزيينية بيانية تتجه اتجاهاً خطياً صوب معنى ما. بل تتشكل من ضفيرة من التضادات فى نسيج الحركة الواحدة صعوداً وهبوطاً، جيئة وذهاباً، دون أن تطمئن إلى وجهة بذاتها .

وربما كانت حزمة الصور الخاصة بالمواجهة بين الراوى والقطا دليلاً شديد البروز للبرهنة على عنصر التضاد والتنافر فى حركة الانفصال أو التباعد ذاتها؛ فالقطا لا يستسلم إلى الانحلال كما ينحل اللؤلؤ، بل ينحل ثم ينعقد. وهو حين يقترب لا يكون اقترابه اتجاهاً إلى ملاذ نهائى بل

ليسترجع «صورته من البدء». أى أن حركة الاقتراب تضمر، فى ثناياها، حركة نقيضة هى حركة العودة، والالتئام بعد التشتت . كما أن حركة السقوط « مسّاقطا كأنما على يدى» ليست سقوطاً محضاً . إنها تتجه من الأعلى إلى الأدنى، لكنها لا تكتمل أو تتوازن إلا بالحركة النقيضة «وصاعداً بلاجسد» ، بالانفصال المتجه اتجاهاً معاكساً : من الأدنى إلى الأعلى هذه المرة. وهكذا تكون حركة القطا ذبذبة معذبة بين الهنا الأرضى، والهناك السماوى .

واللافت للنظر أن اسم الفاعل جاء على شكل يخالف الصياغة الشائعة: « مسّاقطاً» لا «متساقطاً» ، أى بإسقاط حرف التاء ونفيه عن بنية الكلمة لتكون معادلاً مرئياً للدلالة المبتغاة: الإقصاء والنبذ والقطيعة . من ناحية أخرى، فإن حركة السقوط لا تصل إلى نهايتها تماماً؛ فهى ليست اتجاهاً صارخاً بين علو محض وهاوية تامة، بل سقوط ينثلم قبل الوصول إلى نهايته « كأنما على يدى » ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الصعود، فهو غير مكتمل أيضا. إنه صعود مبتور؛ فالقطا صاعد « بلا جسد » .

وتصل صورة هذه الحركة المتنافرة أقصى مداها فى المقطع الأخير، فالتصويب الذى استغرق النهار كله لم يسفر عن شئ . كما أن عدو الراوى يتم فى حيز لا يمكن إنجاز هذا الفعل خلاله :

عدوت بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة.

إن الذات الفاعلة هنا هى ذات مسلوبة « الرشد» ، والشئ الذى تجدر ملاحظته أن صورة الراوى الذى كان عرضة للانشطار والتفتت صارت هنا قادرة على فعل ما لا يمكن فعله، والدخول فى ما لا يمكن الدخول فى ثناياه. إنها الآن مصدر للخارق من الأفعال والأنشطة، لكن هذه الأفعال، وانسجاماً مع جوهر التضاد، تظل مقموعة بقوة ما، ونتيجة لذلك لا تصل إلا إلى خاتمة مشروخة :

ومذ خرجت من بلادى

لم أعد.

مثيرة أفقاً من الالتباس اللذيذ بين الحلم والواقع، بين صلادة المرجع وخفة المجاز .

ـ ٥ ـ

تتوزع قصيدة «طردية» على سبع حركات تتضافر، جميعاً، لتصل، فى النهاية، إلى تجسيد دلالة النص على مستوى آخر هو المستوى التركيبى: ترتيب الوحدات أو الجمل ابتداء من حدها الأدنى وصولاً إلى مستواها المركب.

وأنا هنا لا أقسم هذا النص إلى حركات محتكماً إلى المفهوم النحوى للجملة؛ أى اشتمالها على كلمتين أو أكثر ودلالتها على معنى مفيد. إن التقسيم يستند، عوضاً عن ذلك، إلى ما تسعى الجملة الواحدة، أو الجمل متعاضدة، إلى تجسيده فى وحدة دلالية أو نفسية أو بيانية. لذلك، فالحركة قد تكون جملة بسيطة أو مركبة، وقد تكون مجموعة من الجمل، شريطة أن تفلح هذه الجمل فى رسم مفصل من مفاصل النص، فى حركته أو بنائه، يشكل موجة تمهد لتموجات النص الأخرى أو تنبثق منها فى نسيج مائج بالدلالة .

تجسد الحركة الأولى من القصيدة بعداً زمانياً صارماً :

هو الربيع كان، واليوم أحد

وليس فى المدينة التى خلت

وفاح عطرها سواى.

من خلال تحديدها للفصل واليوم وزمن الحدث، هذا أولاً. أما ثانياً فإن القصيدة تشير إلى المكان بطريقة حادة: إنه المدينة . مفتتح النص، إذن، يحدد ومنذ البدء طريقاً ينساب فيه، كأنه يحدد، ومنذ البداية أيضاً، نسب القصيدة أو قرابتها السردية حيث يشكل المكان والزمان (الماضى تحديداً) جزءاً من عناصر النص السردى عموماً، وفضاء تحتدم فيه الأحداث أو الأهواء أو الأفكار وتتصادم. إضافة إلى ذلك، فإن هذه الحركة تشتمل على فعلين يشيران إشارة واضحة إلى دلالة القصيدة فى اتجاهها الكلى؛ أعنى الفعل «خلت» والفعل «فاح» ، وكلاهما يتضمن معنى الإقصاء والنبذ والابتعاد.

ليس هناك فى المدينة الخالية غير الراوى وحده، منفياً خارج الكل البشرى الذى كان يملأ المدينة، ويسد شرايينها بالدفء والضجيج. أما الفعل « فاح » فيتضمن، هو الآخر، حركة الطرد أو الإقصاء. وبهذين الفعلين يختار النص مجراه الدلالى القائم على دلالة النفى وتشظياتها. ومع أن هذه الحركة تشتمل على فعلين إلا أنهما فعلان يخلوان من العنف أو الفاعلية الشديدة، كما أن الاسمية هى التى تطغى على جملتها الافتتاحية.

فى الحركة الثانية من القصيدة لانجد غير بيت واحد :

«قلت أصطاد القطا».

وأول ما نلاحظه على هذه الجملة / البيت / الحركة أن الفعل فيها ليس حركياً، بل لسانى، لكنه يكشف عن حركة الداخل ومخزون النوايا؛ فهو يعلن عن نية الراوى فى الخروج إلى الصيد، وهو فعل لا يتوجه إلى أحد خارجى. إنه لا يخاطب أحداً، بل هو نشاط ينطلق من الذات ويتوجه إليها، ليشكل نقطة تحول من السكون الخارجى، الذى يكاد يكون تاماً فى الحركة الأولى، إلى موجة داخلية تندلع فى إطار اللغة لا فى الخارج المكانى . وبذلك تنجح هذه الحركة فى الربط بين الحركة الأولى، حيث سكون الخارج وترتيب ميدان الأفعال السردية المقبلة، إلى إعلان الراوى عن طبيعة ما سيفعله والذى يشكل، كما سنرى، الحركة المهمنية دلالياً، وسردياً على مبنى القصيدة وتركيبها . من جهة أخرى، فإن القطا سيظهر، منذ الآن، محلقاً فى فضاء النص .

وإذا كان القطا يظهر، فى الحركة السابقة هدفاً للصيد، ومتلقياً لتأثير الفعل، فإنه يسيطر على مساحة الحركة الثالثة من القصيدة :

كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد

يحط فى حلمى ويشدو

فإذا قمت شرد.

إن القطا، هنا، لا يبدو، من خلال فاعليته، قطا حقيقياً، بل هو قطا رمزى، يندفع محلقاً من غيم المخيلة إلى نهار الورق، وإلا كيف يتجانس، فعليا ودلالياً، خروج الراوى إلى اصطياد القطا وملاحقة القطا له، فى اللحظة ذاتها . من الواضح، هنا، أن القطا يحوم فى فضاء رمزى تسهم فى نسجه صورة القطا وهو يحط ويشدو فى حلم الراوى، وشروده منه لحظة أن يقوم : شبكة من الأفعال التى لا يحكمها إلا منطق الحلم والشعر والتوهم الجميل. إن هذه الحركة تضع بين يدى المتلقى إشارات واضحة تنحرف بقراءته من مسارها الحرفى، المثقل بركام العرف والعادة، لتطلقها فى فضاء أشد ثراء، هو فضاء الرمز.

أما الحركة الرابعة، فتفصح عن فاعليتها بطريقة أشد نصاعة من خلال مجموعة من الأفعال التى تنطوى على شحنة حركية عميقة :

حملت قوسى، وتوغلت بعيداً فى النهار المبتعد

أبحث عن طير القطا

حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،

ولاح لى بريق يرتعد.

الراوى، فى هذه الأبيات، متضمن داخل النص، وجزء من حركته. وهو يسند إلى ذاته فاعلية هذا المقطع كله. إن الأفعال جميعها مسندة إلى الراوى: حملت، توغلت، أبحث، تشممت. وحتى الفعل « لاح »، وعلى الرغم من عودته نحوياً إلى البرق، فإنه ينتمى نفسياً ومنطقياً إلى الراوى بترجيح نصى هو شبه الجملة « لى »، فالراوى هو الذى رأى البرق، وهو، إضافة إلى ذلك، عنصر أساسى من عناصر السرد وشخصية من شخصياته؛ لأن السرد، هنا، ليس سرداً موضوعياً بل هو سرد ذاتى يندرج الراوى فى مكوناته السردية. وقد يخيل إلينا، للوهلة الأولى، أن فاعلية الراوى، فى هذا المقطع، سترشحه لاحقاً ليكون فاعل هذه القصيدة أو بطلها، لكننا سرعان ما نكتشف أن ذلك بعض من إيهامات النص التى تطفو متألقة على سطحه.

وتتسم هذه الحركة، أيضاً، بعنف فاعليتها. إن معظم الأفعال وأسماء الفعل فيها تنتمى إلى حقل الأفعال المزيدة أو المشددة: توغلت، تشممت، يرتعد، وكذلك اسم الفاعل

(المبتعد) والمصدر (احتراق) فإنهما مشتقان، على التوالى، من فعلين مزيدين هما (ابتعد، احترق). وما يعمق إحساسنا، أكثر، بقوة الحركة وشدتها فى هذا المقطع ليس تضعيف الأفعال أو زيادتها فقط، بل استخدام الحرف «حتى» الذى يفيد الغاية فى الزيادة أو النقص كما يقول النحويون: لقد طال البحث عن طير القطا، بكثافة موجعة، إلى أن فاحت رائحة الوقت وهو يحترق فى ثنايا العشب. ويتميز هذا المقطع/ الحركة، فيزيائياً، باحتلاله فضاء ورقياً أوسع من المقاطع السابقة؛ أى أن نموه لا يتم على المستوى الدلالى والتركيبى فقط بل على مستوى الاتساع والتمدد، فيزيائياً، فى فضاء النص .

إضافة إلى ذلك، فإن كثافة هذا المقطع تتضح على مستوى آخر؛ فلو تأملنا البيت الأول منه مثلاً لوجدنا أن دلالة النأى أو الابتعاد لا يعكسها الفعل المضعف « توغلت » فقط، بل اسم المصدر « بعيدا »، واسم الفاعل « المبتعد » أيضاً: تجليات صرفية ثلاثة تتعاضد لإبراز دلالة هذا المقطع بطريقة أخاذة .

وما إن تبدأ الحركة الخامسة حتى يهيمن القطا على فضاء المقطع هيمنة كاملة :

كان القطا ينحّل كاللؤلؤ فى السماء ثم ينعقد

مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد

مسّاقطًا كانما على يدى

مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد

وصاعداً بلا جسد.

وعلى الرغم من أن هذا المقطع يبدأ بجملة اسمية، وأن عدد الأفعال فيه محدود؛ إذ لا يتجاوز الفعلين (ينحل، ينعقد) إلا أنه يكتظ بحركة ضاجة حتى الكلمة الأخيرة. ويقف القطا، وليس الراوى، مصدراً لكل ما فى هذه الأبيات من فاعلية .

وقد أسهم الاستخدام الكثيف لاسم الفاعل فى شحن المقطع بالحركة والرفيف: مقترباً، مسترجعاً، مسّاقطاً، مرفرفاً، وصاعداً. إن هذه الأسماء، عدا الاسم الأخير منها، مشتقة من أفعال مزيدة أو مضعّفة، كما أن اسم الفاعل، كما هو معروف، يعمل عمل فعله ويحمل، بالتالى، ما فيه من قوة .

والملاحظ، فى هذا المقطع، أن حركة القطا ليست حركة منسابة، رخية، متجانسة أو فى اتجاه واحد. بل تشتمل، ضمناً وبشكل عنيف، على عنصر التضاد : الانحلال والانعقاد، الصعود والترسب، التشتت والالتئام. وواضح أن فاعلية القطا تتسع، هنا، اتساعاً كبيراً يعكس هيمنة القطا، فيزيائياً وسردياً ودلالياً، على فضاء النص وتركيبه .

تتشكل الحركة السادسة، فى هذه القصيدة، من فضاء أبيض هو الوحيد فى النص كله؛ فقد كان نص القصيدة، حتى هذه اللحظة، مترابطاً ومتصلاً ببعضه. كان مطرداً (قرابة أخرى تربط طبيعة النص بعنوانه) ليس من ملفوظ لسانى هنا، بل مساحة من الكلام المغيّب، أو المسكوت عنه. دلالة ما، ذائبة فى بياض غامر، ودوافع تتخفى وراء البياض هذا وتدفع به إلى الانبثاق من هذا الموضع بالذات .

لا حظنا، فى المقطع السابق لفسحة البياض، أن الحركة انتهت بصعود القطا دونما جسد، وهى إشارة يصعب فهمها فهماً واقعياً يستند إلى منطق العالم ومعرفتنا بالحياة. إنها شحنة من الثراء الرمزى الذى يتطلب منا الانغمار فى النص ومطاردة منطوياته البعيدة. فسحة البياض، هنا، إذن هى فاصل بين حركتين تتميزان، تميزاً شديداً، وهى بياض النهار العارى الذى انقضى فى مطاردة القطا دون جدوى .

فى المقطع الأخير، الذى يشكل الحركة السابعة من هذه القصيدة، ينقشع غيم النص عن خاتمة شعرية تظل، رغم وضوح تركيبها، حافلة بالحيرة والتعدد اللذيذين :

صوبتْ نحوه نهارى كله

ولم أصِدْ

عدوت بين الماء والغيمة،

بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشد

ومذ خرجت من بلاد »

لم أعدْ .

يبدأ المقطع بجملة فعلية تنبثق من بياض الحركة السابقة، وكأنها تجسد لنا الزمن القاحل الذي يفصل بين صعود القطا دونما جسد، وانقضاء النهار كله في المطاردة المخفقة. ورغم أن هذا المقطع يشتمل على خمسة أفعال تسند كلها إلى ذات واحدة، هي الراوي، إلا أن الراوي يظل، دلالياً ونفسياً، هو ضحية تلك المطاردة، أما طائر القطا فقد فرّ من نسيج النص باستثناء إشارة واحدة إليه تتمثل في الضمير العائد إلى القطا في كلمة (نحوه). وتتعالى قوة الإحساس بالخيبة عبر عناصر التضاد الأخرى : صوبت : لم أصد، الحلم: اليقظة، العدو : فقدان الرشد. كذلك فإن ما يكثف من مناخ الإخفاق هذا اشتمال النص، وللمرة الأولى، على فعلين منفيين مجزومين لم أصد، لم أعد .

ـ ٦ ـ

تحتفظ هذه القصيدة بما يشدها ، عروضياً، إلى الطرديات القديمة؛ أعني البحر الشعري؛ فهي شأنها شأن القصائد الطردية عموماً تستند إلى تفعيلة الرجز : مستفعلن(١٧)، ويتفاوت ورود هذه التفعيلة في أسطر القصيدة تفاوتاً كبيراً، من مرتين كما في البيت السادس عشر (وصاعداً)، إلى إحدى عشرة مرة كما في الجملة الثانية التي تتدفق بفعل التدوير مستغرقة أربعة أسطر من القصيدة .

وهذا التباين في تكرار التفعيلة لا يأتي اعتباطاً، بل هو تجسيد لكثافة الدلالة، وفيض الداخل. إنه إفضاح فيزيائي مرئي عن شحنة داخلية؛ أي أن الفضاء الذي يملؤه البيت أو السطر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة تلك الفورة الداخلية التي تستدعي فضاء يلائم ما فيها من امتداد، وبتر وتشظيات. إن البيت: «وصاعداً بلا جسد » لم يستغرق إلا تفعيلتين كما أشرت؛ لأن دلالته لا تتطلب الامتداد أو التراخي، بل القطع، والبتر، والصعود الحاد. لذلك لم يشغل أكثر من هذا الفضاء المحدود .

ومما يلفت النظر أيضاً أن هذا البيت يعكس، تركيبيا وموسيقياً، شحنته الدلالية: أي انفصال القطا عن جسده؛ فالتفعيلتان لا تخترقان جسد البيت، أو تشتبكان بكلماته اشتباكاً عشوائياً، وإنما تستقل كل واحدة منهما بجزء من البيت؛ أي أنهما تشطران بنيته إلى نصفين (وصاعداً ـ مستفعلن، بلا جسد = مستفعلن) وكأنهما يحكيان انشطار القطا وهو يتجه إلى الأعالي مخلفاً كيانه المادي يتهاوى على الأرض .

أما المقطع الثاني فيتكشف عن دلالة مغايرة إلى حد ما، تقوم لا على الانشطار والبتر كما في البيت السابق، بل على الاتساع والخلو والتباعد. وقد تجسدت هذه الدلالة، حسياً، في فضاء ممتد، يغمر أربعة أسطر تمثل، إيقاعياً، تكرار مستفعلن إحدى عشرة مرة؛ أي أن دلالة الامتداد والفراغ ـ التي تتجسد في خلو المدينة من الناس، وفوح العطر، وانتقال القطا من بلد إلى آخر ـ تطلبت معادلاً تركيبياً وإيقاعياً يفسح لتلك الدلالة فضاء مكانياً مناسباً .

وقد لعب نظام التقفية دوراً بارعاً في التعبير، إيقاعياً، عن دلالة القصيدة التي تقوم، كما أشرت أكثر من مرة، على بنية النبذ، والطرد، والإقصاء. لكننا، حين نتأمل هذا النظام التقفوي، سيتكشف لنا جانب آخر من جوانب القصيدة يعاكس، إيقاعياً، بنية الدلالة ويعارضها . إن نظام القافية الذي يتعارض، ظاهرياً وللوهلة الأولى على الأقل، مع تركيب هذه القصيدة سيعمق وبطريقة فذة دلالة النص حين يجعل منها دلالة مركبة، ديناميكية، تقوم على السلب والإيجاب، والتشبث والابتعاد . وهكذا، فإن قصيدة «طردية» لا تقول دلالتها، بليونة ويسر، بل تنطوي، وبخفاء محبب، على دلالة مركبة : تندفع وتتراجع، تنفصل وتتشبث، دون أن تسلم أمرها إلى أفق بعينه، وتسعى إلى بلوغه باتجاه خطي مباشر تماماً .

ومع أن أبيات القصيدة تتفاوت في الطول تفاوتاً شديداً، إلا أنها محكومة بقافية واحدة هي قافية الدال الساكنة. ومن الواضح تماماً أن السكون يترك في النفس إحساساً بالتراخي والافتقار إلى الفاعلية. إلا أن حرف الدال، كبنية صوتية، يحتشد بمعنى الانحباس والتفجير معاً، فهو صوت انفجاري لا يتم النطق به إلا بالتصاق مقدمة اللسان باللثة والأسنان العليا التصاقاً يكبح مرور الهواء، كما يقول علماء الصوتيات، ويظل نطق هذا الحرف ناقصاً إلى أن يندفع

الهواء المحبوس إلى الخارج؛ أى أنه حرف يحكى بشحنته الصوتية، بنية التضاد: الغلق والانفتاح، الانحباس والتحرر .

وهكذا نرى أن هذه القافية قد أحاطت القصيدة بسياج صوتى، ومنعت دلالتها من الاندفاع اندفاعاً ليناً، فى اتجاه واحد؛ أى أنها شكلت حاجزاً إيقاعياً ترتطم به حركة الدلالة فى تموجها العنيف المتشظى لتهدأ، ثم تواصل تصاعدها مرة أخرى .

من جانب آخر، تسهم حركة الحرف السابق لحرف الدال، أو ما يسميه العروضيون حركة التوجيه، فى توزيع كتلة النص الشعرى إلى مجموعات أربع. وتتشكل هذه المجموعات كأنساق حيث يندغم حرف الروى والحرف السابق له ليشكلا دفقة صوتية تكثف من حضور القافية، هذا أولاً. ويختص كل نسق، ثانياً، فى احتضان مجموعة من الأبيات ليغلفها بشغاف صوتى يمنع انكسارها إلى الخارج، ويحول دون انفلات دلالتها المحتبسة القلقة والشديدة التوتر .

تمتد المجموعة الأولى من البيت الأول إلى السابع، ويحكمها الحرف المفتوح قبل القافية أو الروى : (أحد ـ شرد) أما المجموعة الثانية فمن البيت الثامن إلى البيت الثانى عشر وتتغير فيها حركة التوجيه إلى الكسر: (المبتعد ـ ينعقد) . وتعود حركة الفتح ثانية فى المجموعة الثالثة، من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس عشر: (البدد ـ جسد) ، وكأن هذه العودة إلى حركة البداية إشارة إلى إحكام الدائرة التقفوية وعودتها إلى النقطة الأولى لتحضن التموج الدلالى والتركيبى للقصيدة تاركة المجموعة الرابعة أو المقطع الأخير خارج هذه الدائرة التقفوية المقفلة .

فى المجموعات الثلاث السابقة من أبيات القصيدة شكلت حركة حرف الدال وحركة التوجيه؛ أى الحرف السابق للقافية، كلتاهما نسقاً إيقاعياً كان يعزل تلك المجموعات، ويوشيها بزركشة إيقاعية متميزة. ولم يشذ عن هذه الخاصية غير المقطع الأخير، أى المجموعة الرابعة، فقد ظل هذا المقطع عائماً خارج أى نسق من الأنساق التى حكمت، إيقاعياً، حركة المقاطع السابقة. لقد تذبذبت حركة الحرف الذى يسبق الدال، والذى يتكرر ثلاث مرات فى هذا المقطع، بين الجر، والفتح، والضم، الأمر الذى خلخل الكثافة الصوتية للدال ودفع بها إلى الوهن والذبول، وبذلك فإن المقطع الأخير من القصيدة تجسيد لنهايتها المحكومة بالإخفاق.

ـ ٧ ـ

تفصح هذه القصيدة، كما تكشف عن ذلك مستوياتها السردية والإيقاعية والتركيبية، عن بنية النفى والنبذ والإبعاد، وهى بنية دلالية مهيمنة تتضافر عناصر النص جميعاً للكشف عنها؛ أى أن دلالة القصيدة، هنا، لا ترتبط بالملفوظ اللسانى وحده، بل ترشح من خلال عناصر أخرى كالإيقاع، وكتلة النص، وبنية السرد، وفسح البياض .

إن هذه الدلالة، فى اشتباكها بنسيج النص وإيقاعاته وفضاءاته، تتميز بتعقيدها وتقاطعها؛ فهى لا تتجه صوب أفق نهائى بذاته اتجاهاً أحادياً، دونما التواءات، بل يتصف مسارها بالتعرج، والتشابك، والتضاد؛ أى أن دلالة النفى والإقصاء هنا ليست دلالة نهائية أو مؤكدة تماماً، رغم هيمنتها على هذا النص البارع. إنها دلالة تشتمل على الضد والنقيض، ويقوم جوهرها على التمزق الداخلى ويستند إلى التضاد الذاتى. وبذلك فهى دلالة ديناميكية، فوارة بالتوتر والتشابك .

تتقاسم حركة القصيدة شخصيتان أساسيتان: القطا وسارد الحكاية، وهاتان الشخصيتان تجسدان أيضاً دلالة التمزق والإقصاء والتباعد؛ فأحدهما أرضى إنسانى، والآخر فضائى علوى. ومن الملاحظ أن القطا يحلق فى فضاء النص وحيداً، إذ إن الإشارات إليه تتم، دائماً، باعتباره مفرداً، مع أن لفظ القطا لا يدل على المفرد بل على الجمع. وبذلك فإن استخدام القطا بدلالة الإفراد هو عزل له عن سربه، ونأى به عن مجتمعه [١٨]. وهكذا يتجلى أمامنا، ثانية، تجسيد آخر من تجسيدات النفى، والنبذ، والإقصاء.

ومن ناحية أخرى، فإننا حين نتأمل كلمة القطا نجد أنها مشحونة بالتداعيات والتفجرات الوجدانية. إن القطا وهو يلمس ماء الذاكرة فكأنما يندفع إلينا من رماد قراءاتنا المنسية

ساحباً معه الكثير من الظلال المشتعلة والإيماضات الملتاعة؛ فالقطا كلمة ذات غنى سيميائى كبير[١٩]. وشعرنا القديم يمدنا بذخيرة غنية من تداعيات هذه الكلمة وأصدائها التى ترتبط بالمرأة والطمأنينة وتكتنز بدلالات الحنين والانقطاع.

ما الذى يسعى هذا النص إلى تجسيده أو الإفصاح عنه؟

لاشك أننى لا أنقب، هنا، عن مجرى يتدفق بين النص ومرجع خارجى ما؛ إذ من السهل تماماً أن نبحث عن شظايا من حياة كاتب النص وهى تنعكس فى ماء القصيدة أو مراياها الماكرة. لكن ذلك سيلقى بنا فى أرض بعيدة عن النص، ليس فيها غير رائحة الوثيقة الحياتية، أو التاريخ الشخصى.

يبدو أن الطريق الأفضل للوصول إلى حقيقة نص ما، هو أن نسلم مع رودوى [٢٠] حين يشير إلى أن الكاتب يتخفى، دائماً، وراء قناع ما، وإلا وجدنا أنفسنا ننقب فى بقعة، تقع خارج النقد، أو وراءه تماماً .

مَنْ يطارد مَن فى هذا النص؟

قد يكون الإنسان مطلقاً، أو المثقف تحديداً، أو الشاعر بشكل أخص وهو ينهمك فى هذا الاشتباك الأزلى مع حلمه أو غوايته. ربما هو آدم، الكامن فى كل منا، حين ينفلت من عبء الجنة منخرطاً فى حرية وهمه أو ضياعه، مقترفاً لذة المعصية التى تقوده، أو يقودها، صوب تجربة كيانية حافلة بالتشتت والأحلام المحضة، أو السعى الذى لا يتوج، أبداً، إلا بالأسى وعدم الاكتمال.

طردية

١ ـ هو الربيع كان، واليوم أحدْ
٢ ـ وليس فى المدينة التى خلتْ
٣ ـ وفاح عطرها سواى،
٤ ـ قلتُ أصطادُ القطا .
٥ ـ كان القطا يتبعنى من بلد إلى بلد
٦ ـ يحط فى حلمى ويشدو
٧ ـ فإذا قمتُ شَردْ
٨ ـ حملتُ قوسى، وتوغلتُ بعيداً فى النهار المبتعدْ
٩ ـ أبحث عن طير القطا
١٠ ـ حتى تشممت احتراق الوقت فى العشب،
١١ ـ ولاح لى بريق يرتعد
١٢ ـ كان القطا ينحل كاللؤلؤ فى السماء ثم ينعقد
١٣ ـ مقترباً، مسترجعاً صورته من البدد
١٤ ـ مسّاقطا كأنما على يدى،
١٥ ـ مرفرفاً على مسارب المياه كالزبد
١٦ ـ وصاعدًا بلا جسد
١٧ ـ صوبت نحوه نهارى كله
١٨ ـ ولم أصدْ
١٩ ـ عدوت بين الماء والغيمة،
٢٠ ـ بين الحلم واليقظة، مسلوب الرشَد
٢١ ـ ومذ خرجت من بلادى
٢٢ ـ لم أعدْ!

الهوامش :

١ ـ روبرت شولز، **السيمياء والتأويل**، ترجمة : سعيد الغانمى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤، ص ١٨٩ .

٢ ـ انظر: Cleanth brooks and R.P. Warren, **Understanding Poetry**, Fourth Ed. New York, 1976, p. 21.

٣ ـ حاتم الصكر، **مالا تجده الصفة**، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت ٩٩٣ ،ص ٧٢.

٤ ـ انظر: **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enlarged** edition, Edited by: Alex Preminger, Macmillan press, London, 1979, p. 550.

٥ ـ انظر: Cleanth brooths, **Ibid**, p. 23.

٦ ـ كمال أبو ديب، **فى الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧ ، ص ١٣٦

٧ ـ محمد جمال باروت، **الحداثة الأولى: دراسة**، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩١، ص ٢٠٤.

٨ ـ سوزان بيرنار، **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة : زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣ ص ٢٣٠ .

٩ ـ اعتمدت نصا لهذه القصيدة، بخط الشاعر، منشورا في دورية أسبانية تعنى بالشعر العربي **Tiempo De Poesia Arabe** No 33-34, 1994.

١٠ ـ مجدى وهبة، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ٢٣٦.

١١ ـ لمزيد من التفاصيل عن قصيدة الصيد أو الطرديات، دلالة وتركيبا وإيقاعا. انظر: دراسة Jaroslav Stetkevych عن الصيد في الشعر العربي، المنشورة في: **Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature**, edite by: J/R. Smart, Curzon Press, 1996 - pp. 102- 118.

١٢ ـ روبرت شولز، **المصدر نفسه**، ص ١٨٩ .

١٣ ـ كمال أبوديب، البنية والرؤيا : التجسيد الأيقوني، **الأقلام**، العدد ٤ ـ ٥، ١٩٨٧ ، ص٥.

١٤ ـ على جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: **دراسات نقدية**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٤٦ .

١٥ ـ **لسان العرب المحيط**، تحقيق وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، المجلد ٢ ، بيروت ، د.ت، مادة «طرد».

١٦ ـ **لسان العرب المحيط**، المجلد٢ ، مادة «قطا».

١٧ ـ انظر: Jaroslav Stetkevych, **Ibid**, p. 115.

١٨ ـ يبدو أن العدوى الشعرية لهذا النص قد سرت إليّ أنا أيضا، فها أنا استخدم كلمة « القطا » في هذا البحث للدلالة على المفرد، كما فعل الشاعر في قصيدته تماماً، لا للدلالة على الجمع.

١٩ ـ انظر: Jaroslav Stetkevych, **Ibid**, p. 112.

٢٠ ـ انظر: Allan Rodway, **The Craft of Criticism**, Cambridge University, 1982, pp. 44 - 45.

